

"Como o fotógrafo artista vê os aspectos mais marcantes da cidade": Fotografia amadora e poder público na construção da imagem de Belo Horizonte em 1953

Menezes, Lucas Mendes

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Menezes, L. M.e. (2020). "Como o fotógrafo artista vê os aspectos mais marcantes da cidade": Fotografia amadora e poder público na construção da imagem de Belo Horizonte em 1953. *Revista Maracanan*, 24, 115-148. <https://doi.org/10.12957/revmar.2020.47601>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-SA Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-SA Licence (Attribution-NonCommercial-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

REVISTA MARACANAN

Dossiê

“Como o fotógrafo artista vê os aspectos mais marcantes da cidade”: Fotografia amadora e poder público na construção da imagem de Belo Horizonte em 1953

“How the artist photographer sees the most striking aspects of the city”: amateur photography and public power building the image of Belo Horizonte in 1953

Lucas Mendes Menezes*

Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Recebido em: 30 dez. 2019.

Aprovado em: 02 abr. 2020.



* Professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais. Doutor em História da Arte pela Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne; Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense; graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. (lucasmenezes.m@gmail.com)
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7440-9130>
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7432776051008992>

Resumo

O ponto de partida deste artigo é a realização da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos", mostra organizada em 1953 através da parceria de um coletivo de fotógrafos amadores e a Prefeitura Municipal da capital mineira. Nosso interesse é entender como o olhar do fotógrafo amador se direciona a cidade, qual o seu espaço de atuação, seus condicionamentos e, claro, analisar as imagens que resultam desse encontro. Neste sentido, será preciso considerar a fotografia em paralelo às demais iniciativas culturais apoiadas pelo poder público no período, assim como se é possível filia-la a um projeto político específico. A discussão em torno da mostra de 1953 também nos aproximará do universo da propaganda política, da relação entre arquitetura, poder público e cidade, assim como de discussões próprias ao universo da cultura visual e da circularidade cultural.

Palavras-chave: Fotografia Amadora. Belo Horizonte. Arquitetura.

Abstract

The starting point of this article is the realization of "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos", exhibition organized in 1953 through the partnership of a collective of amateur photographers and the Municipality of Belo Horizonte. Our interest is to understand how the vision of the amateur photographer is directed to the city, what is their reach, their conditioning and of course, what images result from this association. In this regard, we need to analyse the photography in parallel to other cultural initiatives supported by the government in the period, as well if it is possible to associate the pictures with a specific political project. The discussion around the exhibition from 1953 would also approach the universe of political propaganda, the relationship between architecture, government and urban life, and questions connected to the visual culture and cultural circularity.

Keywords: Amateur Photography. Belo Horizonte. Architecture.

A Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos foi realizada em setembro de 1953 no salão do comercial Edifício Dantés, na área central da capital mineira.¹ A mostra contou com a participação de vinte fotógrafos que expuseram, ao todo, cento e cinquenta imagens tomadas a partir de Belo Horizonte.² Fruto da parceria entre o Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) – uma agremiação de fotógrafos amadores fundada em 1951 – e a Prefeitura da capital, a exposição se dedicou exclusivamente ao gênero da fotografia e acolheu mais de cinco mil visitantes em apenas doze dias de abertura ao público. O evento contou ainda com a publicação de um catálogo, composto por reproduções fotográficas, informações históricas, além de dados estatísticos sobre a gestão municipal.

Apesar de não ter tido sequência – ela é a primeira, mas também a única exposição com o tema promovida pelo FCMG – a relação entre o clube e o patronato público não se encerra nela e irá promover diferentes iniciativas ao longo dos anos 1950 e 1960. Desde 1952, quando o governador Juscelino Kubitschek patrocinou o II Salão Mineiro de Arte Fotográfica, passando pelas parcerias com a prefeitura nas exposições internacionais de 1956, 1957 e 1958, até as mostras realizadas em conjunto com o Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha) em 1961 e 1965, a relação a relação entre o FCMG e o poder público parece se amadurecer.

Nesta medida, será nosso interesse discutir, a partir da experiência de 1953, os alcances dessa original parceria, buscando mapear as condições de sua formação, o alcance das apropriações engendradas, assim como os objetivos almejados por cada uma das partes envolvidas. Essas escolhas implicam ainda dar conta de algumas questões que vão envolver percursos de análise distintos, porém imbricados. Será preciso entender, por exemplo, como a relação com a fotografia se aproxima ou se distancia das demais iniciativas culturais apoiadas pelo poder público no período, assim como se é possível filiá-la a um projeto político específico. A mostra de 1953 também nos aproximará do universo da propaganda política, da relação entre arquitetura, poder público e cidade, assim como de discussões próprias ao universo da cultura visual e da circularidade cultural.

Desde a sua construção, na última década do século XIX, não faltaram iniciativas para equiparar Belo Horizonte às grandes cidades do Brasil. A jovem nação republicana precisava se diferenciar em relação ao período anterior e empreender modificações estruturais importantes, carregadas, evidentemente, de aparatos simbólicos. Ao contrário do que acontecera ao Rio de Janeiro, onde a antiga capital imperial era remodelada e condicionada à nova ordem, Ouro Preto, a então capital do estado mineiro, não foi alvo de um empreendimento de renovação.

¹ Localizado na Avenida Amazonas, à altura do número 491, o edifício era um dos pontos mais centrais da cidade no período.

² Os fotógrafos são José Borges Horta, Helton Santos, Wilson Baptista, José Pinheiro Silva, Eugênio Vidigal Amaro, Augusto Pinheiro Moreira, Bruno Roberto Martins Costa, Luiz Otávio Viana Gomes, Antônio Carlos Rocha Pena, Francisco Fernandes dos Santos, Pedro Albuquerque, José Pereira Guerra, Edmundo Fontenelle, Celso Cardão, Averaldo Sá, Alberto Passos S. Tiago, José Teixeira de Carvalho, A. Albuquerque e Cândio de Oliveira.

Belo Horizonte foi então construída para ser a nova capital de Minas Gerais, republicana e completamente distinta em sua forma da capital anterior, mas, como destaca Pimentel, palco para a velha tradição mineira.³ De fato, é preciso perceber esse movimento através do complexo jogo de significações e ressignificações que ele continha, para além de entendê-lo como uma simples ruptura. Segundo Ciro Mello, o ato de fundação de uma nova capital não implicava apagar o passado que Ouro Preto representava, mas dar-lhe novo lugar, transformar a cidade numa espécie de “mausoléu dos pais da nação brasileira e republicana”, sobretudo através da valorização do seu passado insurgente em relação a Portugal. Desta forma, o que estava proposto necessariamente não seria uma oposição entre modernidade e tradição, mas, sobretudo, um processo de legitimação do passado, através da eleição de signos e fatos que dariam as bases para a construção do discurso em relação aos destinos da nação.⁴

À frente mesmo das iniciativas que envolveram a criação da nova capital mineira, a gestão de Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK) como prefeito de Belo Horizonte permanece como um dos principais expoentes da modernidade em Minas Gerais. No início dos anos 1940, JK foi nomeado prefeito de Belo Horizonte e, durante seu mandato, a cidade ganhou literalmente novos contornos, através de um intenso processo de remodelamento urbano, que contou com a abertura de grandes avenidas e a ampliação da rede de esgoto e do abastecimento de água. No entanto, o maior legado – material, mas também simbólico – da sua gestão talvez tenha sido a construção de um complexo arquitetônico assinado pelo, então jovem, arquiteto Oscar Niemeyer. A obra projetada para ocupar as margens da represa da Pampulha contou com a construção de cinco edificações, cada uma destinada a abrigar práticas claramente determinadas. Além do Cassino, da Igreja de São Francisco de Assis, da Casa do Baile e do Iate Clube, o empreendimento contou com a construção de uma residência para o prefeito, no intuito de estimular a “adequada” ocupação da região.

A opção pela arquitetura moderna é extremamente significativa, principalmente se entendida ao lado do panorama de iniciativas culturais promovidas no mesmo período, tais como a realização da Exposição de Arte Moderna em 1944 e a criação da “Escola do Parque”, que tinha à sua frente o artista Alberto da Veiga Guignard com sua pedagogia que pregava a liberdade de criação. De fato, a gestão de JK foi marcada pela atenção singular às esferas da arte e da cultura, mas a principal originalidade do gesto talvez seja a significação política que ele parece atribuir a ambas. Se Belo Horizonte ainda buscava alcançar seu espaço no cenário político nacional e internacional, a atenção dada à cultura – erudita, sobretudo – também teria um papel significativo na conformação simbólica do desenvolvimento e na projeção da moderna capital mineira. E, nesse sentido, coube também à fotografia, em larga medida, dar a sua contribuição à construção desta imagem.

³ PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *A Torre Kubitschek: trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 1993, p. 39.

⁴ MELLO, Ciro F. B. A noiva do trabalho - uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de Freitas. (org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996, p. 34.

A fotografia serve à cidade

Na realidade belo-horizontina, a fotografia integra a história da cidade mesmo antes da sua fundação. O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) foi responsável, entre 1894 e 1897, pela documentação da evolução das obras, auxiliando diretamente no trabalho dos engenheiros e arquitetos, e também produzindo registros que servissem à promoção da cidade em formação.⁵ As primeiras imagens da construção da cidade renderam um álbum, em 1895, sob o título *Album de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*, organizado por Ehrard Brand, fotógrafo residente em Juiz de Fora e que também se especializara em serviços gráficos. Contudo, a publicação contou com apenas três reproduções fotográficas e dezenove cópias das fachadas e dos interiores dos projetos.⁶

Em 1911, Raymundo Alves Pinto publicaria o *Album de Bello Horizonte*. O álbum continha reproduções de fotografias de autoridades municipais, estaduais e federais, assim como vistas das obras, tomadas dos prédios públicos, além de cenas de lugares cotidianos como escolas, hospitais e, inclusive, o cemitério. Em linhas gerais, para Rogério Arruda, o álbum produzido por Alves Pinto, que foi patrocinado pelo poder público, não era um fenômeno isolado, mas estava inserido em um processo mais amplo, a “construção simbólica da cidade de Belo Horizonte”.⁷

Em 1935, Wilson Baptista, na ocasião funcionário da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, foi convidado pelo chefe do seu gabinete, José Carlos Lisboa, para participar de uma seleção pública de álbuns sobre Belo Horizonte. Baptista, que viria a ser fundador do Foto Clube de Minas Gerais em 1951, era um amador muito dedicado e acabara de adquirir uma câmera fotográfica Contax no Foto Elias. Segundo o fotógrafo, em narrativa construída a partir de relato oral, a ocasião era um congresso de municípios a ser realizado no Rio de Janeiro.⁸

Baptista confeccionou um álbum formado por 24 fotografias em formato 24 x 30 cm montadas em cartões. Segundo seu relato, o principal mote do álbum não se encerrava em descrever as realizações da municipalidade, mas de revelar as várias belezas de Belo Horizonte. A publicação teve exemplar único e não existem vestígios do seu destino.

Ao contrário dos dois álbuns do início do século, o álbum de 1935 foi fruto de uma demanda direta da Prefeitura Municipal, que teria sido responsável inclusive pela realização de uma chamada pública de fotógrafos. Outra diferença também surge do ponto de vista das imagens em si, na medida em que o conjunto de Baptista também continha imagens aéreas.

⁵ CAMPOS, Luana Carla Martins. *“Instantes como esse serão seus para sempre”: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 43.

⁶ Duas fotografias formadas a partir de vistas panorâmicas e a terceira feita a partir da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, destruída pouco tempo depois.

⁷ A publicação foi editada em cinco idiomas e contou com uma tiragem de cinco mil exemplares. ARRUDA, Rogério P. *Album de Bello Horizonte, signo da construção simbólica de uma cidade no início do século XX*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 197.

⁸ BAPTISTA, Wilson. *Wilson Baptista: entrevista temática* [2011]. Belo Horizonte: UFMG, 2011. (Entrevista concedida ao Programa de História Oral da UFMG).

Por outro lado, o caráter artesanal do álbum criado por Wilson Baptista contrasta com a edição gráfica dos dois primeiros álbuns e suas múltiplas tiragens.

Outra referência importante para nossa análise data de 1939, na ocasião do I Salão Municipal de Belas Artes. Primeiro sob o patrocínio da Prefeitura, o Salão de 1939 convidou três fotógrafos a apresentar trabalhos. Um destes fotógrafos foi justamente Wilson Baptista. E não por coincidência, já que seu chefe, José Carlos Lisboa, teria sido o responsável pela entrada das fotografias no tradicional salão belo-horizontino. A cada fotógrafo foi permitido apresentar seis trabalhos e, ao contrário das demais práticas artísticas, a fotografia figurou apenas como convidada.⁹

Para o prefeito Américo Giannetti não havia contradição entre o desenvolvimento da arte e o progresso material; sua referência se inicia na arquitetura, perpassa o desenho e a escultura e se encerra na pintura.¹⁰ O espaço dado à fotografia, evidentemente secundário, talvez estivesse contido numa interseção entre esses dois lugares: a arte e o progresso. Se ela não se conformava como uma prática artística em essência e, portanto, legítima de fazer parte do panorama do salão, os traços do progresso material que ela porta, talvez, foram suficientes para garantir sua entrada.

Interessa-nos, ao dirigirmos nosso olhar para à I Exposição Fotográfica de Motivos Belo Horizontinos, entender em que medida e de que maneira essa iniciativa estava ligada aos interesses das autoridades públicas da cidade, sobretudo através da figura do prefeito René Américo Giannetti.

A fundação do Foto Clube de Minas Gerais, em agosto de 1951, a partir da reunião de quatro fotógrafos amadores de Belo Horizonte, é um importante elemento para se pensar o desenvolvimento da prática fotográfica na cidade. Reunidos através da sociabilidade em torno de Elias Aun (proprietário do Foto Elias)¹¹ e motivados por Jayme Moreira Luna (fotógrafo mineiro, radicado em Niterói e membro da Sociedade Fluminense de fotografia), os fotógrafos foram responsáveis pela realização de onze exposições fotográficas entre os anos de 1951 e 1965, em espaços como a Feira de Amostras de Belo Horizonte (1952), o saguão da Prefeitura (1956) e o Museu de Arte de Belo Horizonte (1961). Em linhas gerais, o FCMG era formado por aficionados em fotografia que filiavam sua produção ao universo da “arte bela e difícil de ver e criar com a objetiva”.¹² O clube permaneceu aberto, em sua primeira fase, até a metade dos

⁹ Os salões eram organizados pela Sociedade Mineira de Belas Artes desde 1920. Em 1939, além de Wilson Baptista, participaram da mostra os fotógrafos Dermeval José Serpa e Themistocles Hafeld. [Incluir referência].

¹⁰ Relato transcrito na apresentação do catálogo da exposição. Américo René Giannetti foi prefeito de Belo Horizonte entre 1951 e 1954, ano de seu falecimento. Cf.: ARQUIVO Público da Cidade de Belo Horizonte. Fundo Relatório anuais de atividades da Prefeitura de Belo Horizonte. (vários).

¹¹ Inaugurado em 1934, o Foto Elias oferecia uma gama variada de serviços, que incluíam desde a produção industrial de equipamentos de laboratório, passando pela venda de dispositivos de primeira linha, até seu produtivo sistema de “retratos para identidade”, desenvolvido de maneira quase artesanal. Em 1957, o Foto Elias ainda seria eleito em segundo lugar, num concurso de vitrines organizado pela Prefeitura Municipal (*Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 dez. 1957, p. 5). Após possuir várias filiais e inclusive uma indústria de dispositivos fotográficos, o Foto Elias fechou suas portas em 1998.

¹² Apresentação. *III Exposição Internacional de Arte Fotográfica. Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Foto Clube de Minas Gerais, 1958.

anos 1960. Neste período, teve quase uma centena de membros, entre eles figuras significativas no cenário político, econômico e cultural da cidade.¹³

Apesar do evidente potencial, a interlocução entre a política belo-horizontina e a promoção cultural não tem sido objeto de trabalhos nos últimos anos, sobretudo no campo específico da história. Em virtude desta lacuna, optamos por recorrer a uma fonte primária e até então também pouco explorada: os relatórios dos prefeitos. Esses relatórios eram entregues no fim de cada ano à Câmara Municipal da capital, em obediência ao artigo 118 da Lei Municipal n. 28, de 23 de novembro de 1947.

De maneira geral, eles correspondiam a um mesmo padrão, sendo precedidos por um ofício e algumas considerações iniciais assinados pelo prefeito. Os relatórios buscavam contemplar todas as realizações da gestão naquele ano e eram normalmente subdivididos em: Obras públicas e melhoramentos urbanos; Transportes coletivos; Limpeza pública; Fiscalização de concessões e posturas; Propriedade imobiliária; Assistência social e médico-sanitária; Abastecimento; Administração financeira; e, Educação e Cultura.

Em 1951, Américo René Giannetti assume as suas funções à frente da prefeitura da capital. O tom do seu primeiro relatório é bastante crítico em relação à gestão anterior, comandada por Otacílio Negrão de Lima. Caracterizada por certo ímpeto vigilante, a gestão de Gianetti também ficaria marcada pelo lançamento do “Plano-Programa” – iniciativa que previa uma severa reforma da administração municipal.¹⁴

Apesar da repercussão que suas denúncias alcançaram na imprensa da capital, o prefeito era insistente em eximir suas iniciativas de caráter publicitário:

Tudo foi feito, entretanto, sem visar a pessoas ou a efeitos publicitários e sem ter em vista o propósito de criar escândalo. A boa imprensa, todavia, vigilante como sempre, consignou no seu noticiário alguma coisa que pôde apurar, na fase sigilosa, segundo foi constatado, através de informações que lhe prestaram pessoas que depuseram no inquérito regular ou delas tiveram conhecimento. Afinal, os acontecimentos transpiraram sem a responsabilidade ou conhecimento da administração municipal e dos dignos membros da Comissão de Inquérito.¹⁵

“Boa imprensa”, apesar do aparente elogio, é uma afirmação que denota certa tensão, principalmente porque implica a existência de uma má imprensa. Essa tensão se confirma quando nos deparamos, por exemplo, com a intensa campanha engendrada pelo jornal *Diário de Minas* em oposição à gestão de Giannetti. Tratado por “Visconde” e representado inclusive

¹³ O FCMG foi reaberto em 1973 através da iniciativa de grupo de fotógrafos da cidade, graças à mediação de José Borges Horta. O clube permaneceu em funcionamento até o início da década de 1980. Para citar alguns exemplos dos membros à época: Nansen Araújo (Médico e fundador da Nansen S.A., empresa especializada em materiais cirúrgicos); Caio Líbano Noronha Soares (professor da Escola de Farmácia); Francisco Fernandes (artista plástico); Antônio Carlos Rocha Pena (jornalista); Elias Aun (comerciante de materiais fotográficos); Haroldo Mattos (artista plástico); Celso Cardão (professor da Escola de Engenharia).

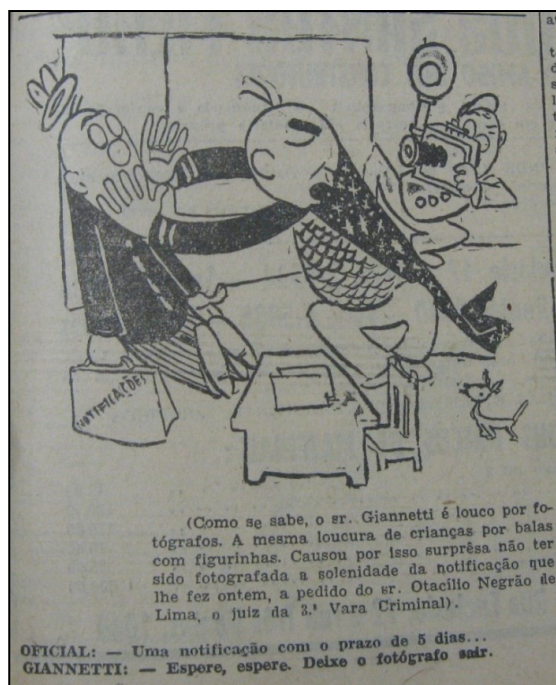
¹⁴ ARQUIVO Público da Cidade de Belo Horizonte. Fundo Relatório anuais de atividades da Prefeitura de Belo Horizonte. *Relatório de 1952 apresentado à Câmara Municipal pelo prefeito Américo René Giannetti*. Belo Horizonte, 1952.

¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

em várias charges do impresso – sempre revestido por um suntuoso manto – Giannetti é regularmente motivo de críticas diretas do veículo, principalmente entre 1952 e 1953.¹⁶

O *Diário de Minas* havia sido adquirido em 1949 por Otacílio Negrão de Lima, principal alvo da campanha de apuração de irregularidades orquestrada por Giannetti. O jornal, que serviria como plataforma para o político que ambicionava o governo do estado, apresentava diariamente contraprovas para as acusações do prefeito, fazendo uma defesa explícita do seu proprietário. Em certa medida, essa oposição escancarada nos oferece certo equilíbrio crítico, sobretudo, se fazemos essa leitura em paralelo ao discurso enaltecido dos relatórios da autoridade municipal. E é, inclusive, através do humor irônico de duas charges (**Figura 1** e **Figura 2**) que nos alertamos para a particular atenção que o prefeito René Giannetti aparentemente deu à fotografia.

Figura 1



Fonte: *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 12 fev. 1952.

Legenda: (Como se sabe, o sr. Giannetti é louco por fotógrafos. A mesma loucura de crianças por balas com figurinhas. Causou por isso surpresa não ter sido fotografada a solenidade de notificação que lhe fez ontem, a pedido do sr. Otacílio Negrão de Lima, o juiz da 3ª Vara Criminal). // OFICIAL: - Uma notificação com o prazo de 5 dias... // GIANNETTI: - Espere, espere. Deixe o fotógrafo sair.

¹⁶ As críticas mencionadas são discutidas e referenciadas nos próximos parágrafos.

Figura 2



Fonte: *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 mar. 1952.

Legenda: (Ao ser qualificado ontem, criminalmente, o sr. Renê Giannetti, depois de dizer ao juiz o seu nome, filiação e idade, afirmou que sua profissão era a de prefeito de Belo Horizonte). // - Uê, sr. Visconde, prefeito-profissional?

A “loucura” de Giannetti pelos fotógrafos atestada na primeira charge é certamente confirmada na segunda, onde vemos o “Visconde” sendo seguido por pelo menos cinco figuras representadas em posse de uma câmera fotográfica. Em primeiro lugar, temos que ler essas charges através do prisma do veículo onde elas se encontram publicadas e, desta forma, o tom crítico delas se enquadra perfeitamente dentro do programa do jornal. Contudo, é preciso se atentar também para a especificidade do meio: uma charge ganha em efetividade na medida em que se apoia em algum elemento da imagem construída anteriormente pelo próprio alvo da crítica. O que ocorre é a eleição das características mais marcantes, transplantadas para as ilustrações em contornos invertidos, caricatos ou ridicularizantes. Desta forma, a insistência do tema da fotografia em duas charges do período pode representar um indício de que a atenção dada pelo prefeito à imagem fotográfica tenha sido efetivamente diferenciada de seus antecessores.

No que diz respeito ao lugar das atividades culturais promovidas e patrocinadas pela autoridade municipal, uma afirmação do Prefeito parece condensar seu alcance:

A atual administração vem se diligenciando para manter a necessária correspondência entre o progresso material e o aprimoramento intelectual, o que, aliás, é da melhor tradição mineira. Nesse sentido, procura orientar-se, tendo em vista, sobretudo, os ideais de cultura que constituem herança da

antiga capital, onde culminou um dos vários movimentos literários e artísticos que empolgaram a fase inquieta da colônia.¹⁷

A retórica que busca associar o progresso material da capital mineira ao seu aprimoramento intelectual data da fundação da cidade, sendo fator que o prefeito aponta como “da melhor tradição mineira”.

Outro aspecto que salta aos olhos do leitor dos relatórios de Giannetti é a atenção dada por sua gestão às diversas associações, federações, entidades culturais e esportivas da cidade. Em certa medida, essa era uma estratégia importante, principalmente quando consideramos o peso que essas entidades possuíam no período. O apoio ao Foto Clube de Minas Gerais não seria um caso isolado, mas faria parte de um programa de atividades que buscava conquistar o apoio dessas coletividades cívicas.¹⁸

“Uma mostra que viesse patentear ao povo de nossa Capital o que Belo Horizonte tem de interessante”¹⁹

Além das imagens que compuseram a mostra principal em 1953, foi realizada uma projeção de slides coloridos no dia da sua inauguração. Essa referência não consta no catálogo, mas encontra-se disposta em grande parte das notas coletadas junto à imprensa. Também fez parte das atrações da mostra um conjunto de fotografias aéreas da capital realizadas pelos fotógrafos Pedro Albuquerque e Cândio de Oliveira, sob encomenda da Prefeitura. Exemplares dos usos que a fotografia se prestou nas sociedades urbanas desde sua invenção, estas imagens revelam um interesse em apreender as dimensões do crescimento da cidade, não só dos seus contornos, mas também de sua expansão vertical.²⁰

Ao reconhecer as potencialidades do intercâmbio de imagens no qual o FCMG estava inserido – graças ao circuito internacional de fotoclubes – as autoridades municipais estimularam os membros do clube a enviar as fotografias de Belo Horizonte para outras capitais brasileiras e mesmo algumas cidades dos Estados Unidos.²¹ Eles tinham acesso a uma nova rede de difusão de informação, eficiente, porque contava com uma gama de contatos já estruturada e com baixo custo, já que caberia aos membros do clube o envio dos trabalhos.

¹⁷ ARQUIVO Público da Cidade de Belo Horizonte. Fundo – Relatório anuais de atividades da Prefeitura de Belo Horizonte. *Relatório de 1952 apresentado à Câmara Municipal pelo prefeito Américo René Giannetti*. Belo Horizonte, 1952, p. 7.

¹⁸ *Idem, passim*.

¹⁹ Frase extraída da apresentação do catálogo da I Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos. MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953, s./p.

²⁰ HEMEROTECA Pública do Estado de Minas Gerais. *O Diário*, Belo Horizonte, 5 set. 1953, p. 6.

²¹ Fazia parte da rotina de qualquer fotoclube organizar mostras, salões ou exposições. Esses eventos contavam com a participação de várias agremiações, que submetiam suas cópias fotográficas concorrendo aos prêmios oferecidos por cada evento. No entanto, como a maioria dessas imagens pertencia a acervos particulares, os principais indícios desse intercâmbio são os catálogos impressos na ocasião das exposições. HEMEROTECA Pública do Estado de Minas Gerais. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 06 set. 1953, p.6.

O catálogo da exposição foi totalmente impresso em preto e branco e conta com sessenta e três páginas, incluindo aquelas preenchidas pelas quinze reproduções das fotografias dos membros do clube. E é sua constituição física que nos permitirá relacioná-lo ora com os álbuns produzidos sobre a cidade, ora com os relatórios produzidos pelos prefeitos ao fim de cada gestão. Desde já, é possível afirmar que a publicação se constitui numa narrativa peculiar sobre Belo Horizonte; sua materialidade surge em oposição à efemeridade da exposição, garantindo um novo e imensurável espaço de circulação.²²

Patrocinada pela prefeitura, a publicação se constitui num veículo propagandístico, acrescido por textos e dados estatísticos que confirmam o desenvolvimento da cidade. Os dados foram agrupados em nove categorias distintas, compostas por textos e gráficos que atestavam: o aumento das unidades escolares municipais, o processo de arborização da cidade e a restauração do Parque Municipal, assim como a extensão das redes adutoras e dos mananciais captados, dentre outras informações.²³

De certa forma, esses itens nos permitem fazer um paralelo importante: eles são muito semelhantes àqueles dispostos tradicionalmente nos relatórios entregues pelos prefeitos à Câmara Municipal. O catálogo da exposição se apresentava como uma espécie de relatório com destino ao povo belo-horizontino, que se disseminaria através da grande presença de visitantes à exposição, mas também pelo número de publicações fartamente distribuídas durante a abertura.²⁴

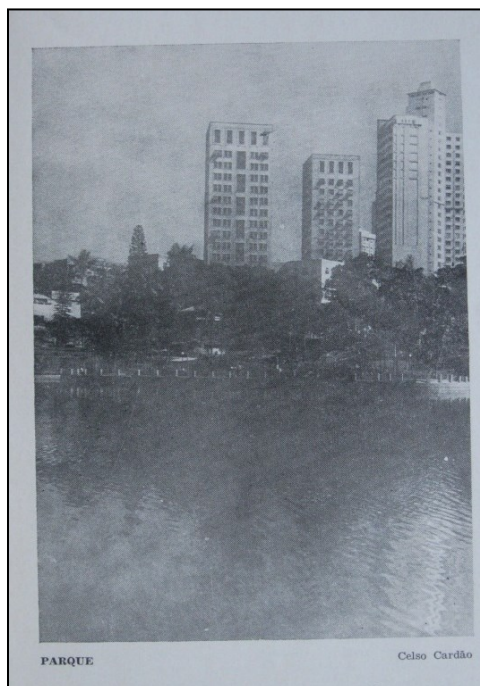
E qual seria o papel das fotografias no catálogo? De maneira geral, as imagens reproduzidas estimulam uma leitura direta, seus aspectos simbólicos são oferecidos ao leitor sem grandes esforços. Como apontaremos na análise das imagens específicas, a temática principal gira em torno da ascensão histórica, política, econômica e urbanística da cidade, de sua renovação arquitetônica e sua consequente verticalização, assim como da convivência pacífica entre a modernidade, natureza e tradição. Sua relação com os textos não se dá de maneira direta, elas não se prestam a simples ilustração dos dados, mas são dispostas como complementos importantes para a difusão da mensagem pretendida.

²² Não existem registros que comprovem que todas as imagens expostas eram cópias em preto e branco. Mesmo que a técnica de fotografia a cores já existisse à época, ela ainda exigia recursos materiais e técnicos que iam além da competência da grande parte dos amadores do período. Contudo, era bastante usual o emprego de técnicas de viragem, também monocromáticas, mas que podiam contar com o emprego de cores diferentes dos tradicionais tons de cinza de uma cópia P&B. MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

²³ As categorias são: Aspectos históricos e descritivos; Território municipal; Estatísticas municipais; Aspectos sociais; Aspectos administrativos; Assistência hospitalar; Assistência social, ao ensino e ao esporte amador; Obras de urbanização.

²⁴ Apesar de não haver números precisos de cópias impressas, a referência ao número de publicações “fartamente distribuídas” está presente no relatório escrito pelo prefeito Giannetti em 1953. Outro fator que acreditamos que corrobore para a hipótese da disseminação do catálogo são os dois exemplares que atualmente compõem a coleção de impressos do Museu Histórico Abílio Barreto, ambos doados anonimamente em períodos distintos. MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Figura 3 - “Parque”, Celso Cardão.



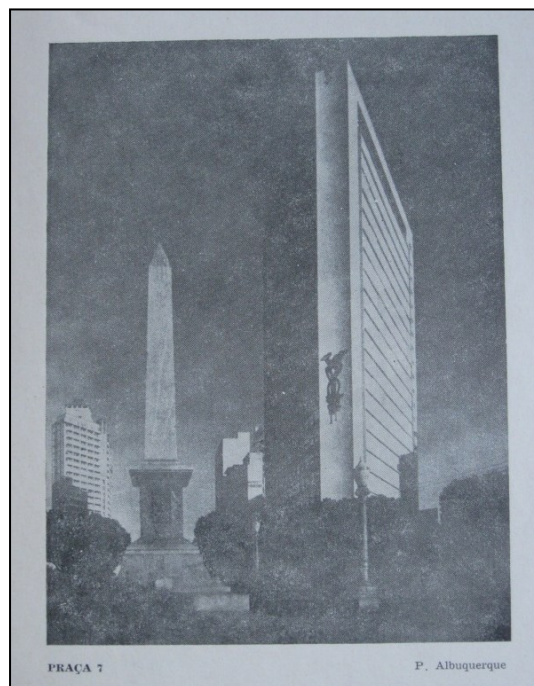
Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Das quinze imagens impressas, sete são fotografias compostas a partir do Complexo Arquitetônico da Pampulha. Este indício, para além de atestar a admiração dos fotógrafos amadores pelo complexo, é útil na medida em que as imagens se conformam enquanto representações de uma das maiores iniciativas orquestradas pelo prefeito Juscelino Kubitschek, na ocasião da mostra, governador de Minas Gerais. Essas fotografias contribuíram, à sua maneira, para a circulação e assimilação desse conjunto de construções em torno da represa da Pampulha como traço da modernidade mineira.

No primeiro conjunto de imagens analisado é possível perceber uma recorrência interessante: o objeto arquitetônico ou monumento são utilizados na imagem de maneira didática, sobretudo como símbolos do desenvolvimento. Essas são as imagens que couberam melhor dentro do discurso oficial promovido pelo catálogo da exposição; nelas, a arquitetura surge como sinônimo de progresso, os arranha-céus e as edificações modernas conformam a marca ideal para a ascendente capital mineira.

As duas primeiras imagens selecionadas são de autoria dos fotógrafos Celso Cardão e Pedro Albuquerque. (**Figura 3** e **Figura 4**) Ambas, em linhas gerais, são caracterizadas pela relação com a arquitetura e tem como ponto de partida locais célebres da cidade.

Figura 4 - “Praça 7”, Pedro Albuquerque.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Em “Parque”, Celso Cardão realiza uma vista panorâmica do Parque Municipal, apresentando o lago em primeiro plano, seguido pela disposição de um fundo conformado pela vegetação do parque e acrescido em sua superfície superior por três edifícios. As três edificações capturadas pela imagem, respectivamente, são: os edifícios Sulamerica e Sulacap, à esquerda e ao centro, além do edifício Acaiaca à direita. Os dois primeiros conformam um complexo arquitetônico de caráter residencial e comercial, construído na parte central da Avenida Afonso Pena. Desta maneira, em primeiro lugar, o complexo chama atenção pela simetria de suas formas e seu consequente impacto visual.²⁵ O edifício Acaiaca com seus vinte e nove andares era o mais alto prédio da capital. Construído em 1943, foi um dos principais símbolos, em associação com o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, da ascensão moderna da capital mineira. O Parque Municipal, por sua vez, foi criado juntamente com a cidade, mas existia antes dela na forma de uma chácara do antigo arraial; sua existência é um resquício material da ancestralidade de Belo Horizonte e seu significado presente permanece sendo atualizado ao longo dos anos, quase sempre associado a um lugar de refúgio.

“Praça 7” de Pedro Albuquerque tem como ponto de partida um dos pontos mais centrais da cidade, localizado entre os cruzamentos da Avenida Amazonas e Afonso Pena. A

²⁵ Carlos Alberto Maciel vai chamar de “cruzamento imaginário”, entre as avenidas Afonso Pena e Assis Chateaubriand, o encontro que essas edificações promovem, sobretudo se visto a partir do Viaduto Santa Tereza. Cf.: MACIEL, Carlos Alberto. O exemplo e a regra. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 28 maio 2006, p. 10.

Praça Sete de Setembro é caracterizada, principalmente, pelo seu obelisco, erguido no início dos anos 1920 em comemoração ao centenário da independência brasileira. O recorte proposto por Albuquerque promove uma relação entre a verticalidade do obelisco e o arranha-céu, representados paralelamente. Assim como nas imagens anteriores, para além dos aspectos físicos presentes na imagem é preciso recorrer à carga simbólica dos elementos elencados para a construção do sentido. Se o monumento faz referência à história e ao passado emancipador brasileiro, o edifício Clemente de Faria, sede do Banco da Lavoura, era um dos mais recentes arranha-céus da cidade e síntese perfeita para o desenvolvimento econômico mineiro no período.

As duas próximas imagens a serem discutidas foram feitas à partir do “Monumento à Terra Mineira”, erguido na Praça Rui Barbosa em 1930.²⁶ O monumento, de autoria do escultor italiano Júlio Starace, é formado por uma escultura em bronze com a representação de uma figura masculina disposta em pé e voltada para a fachada da Estação Central, principal ponto de chegada à capital no período. A figura, representada despida, porta em seu braço direito uma lança, por sua vez encerrada na sua superfície superior por uma flâmula que se estende ao longo da extensão vertical e ao lado da lateral direita do dorso da figura principal. A composição é marcada ainda pela inscrição “Montani Semper Liberi” em latim, expressão que pode ser traduzida como “montanheiros sempre livres”. A peça encontra-se disposta sobre base em pedra, acrescida nas laterais por quatro quadros em bronze, cada um representando momentos distintos da história de Minas Gerais.

Em primeiro lugar, segundo Carlos Aurélio Faria, seria preciso considerar – para além das referências ao passado e das projeções ao futuro que ele parece portar – o papel que esse monumento teria exercido no momento de sua construção: 1930, o último ano da gestão de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada enquanto presidente de Minas Gerais. Andrada foi um dos protagonistas da Revolução de 1930, responsável por depor Washington Luís e impedir a posse de Júlio Prestes. Seu apoio teria sido fundamental para que Getúlio Vargas assumisse o poder e encerrasse um ciclo de alternância de décadas entre presidentes paulistas e mineiros. De fato, é impossível ignorar a significância coeva do monumento erguido em 1930, principalmente enquanto símbolo da autonomia política de um povo. Contudo, a trajetória de um monumento, ao contrário do seu estado físico marcado pela imobilidade e rigidez, pode ser marcada por distintos ciclos de apropriações e ressignificações.²⁷

²⁶ A Praça Rui Barbosa é popularmente conhecida como “Praça da Estação”.

²⁷ FÁRIA, Carlos Aurélio P. A memória cinzelada: em busca de uma consciência político-social. Análise dos monumentos belorizontinos aos Inconfidentes. In: DUTRA, Eliana de Freitas. (org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996, p. 291.

Figura 5 - “Montani Semper Liberi”, Helton Santos.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

“Montani Semper Liberi” de Helton dos Santos (**Figura 5**), que toma de empréstimo a inscrição disposta sobre a escultura para seu título, foi composta a partir da adoção de um ângulo inferior e à contraluz. A imagem resultante é conformada pela silhueta da figura masculina disposta verticalmente na lateral esquerda, tendo ao fundo o registro de um céu marcado por duas concentrações opostas de nuvens, uma disposta na lateral superior direita e a outra na lateral inferior esquerda. A apropriação empreendida por Helton dos Santos, não se constituiu como um registro direto e implica uma nova significação para a escultura que, destacada visualmente da sua base original e associada ao plano de fundo, evoca uma pequena narrativa visual. Desta forma, o papel que essa imagem vai lograr na exposição, mas especialmente no catálogo, vai revitalizar a significação original do monumento, atualizando sua dimensão e localizando essa potencialidade no presente.

À época da mostra, a Praça Rui Barbosa ainda era o principal ponto de chegada da capital mineira, exercendo papel ainda muito semelhante àquele dos anos 1930. Seu monumento, pelas suas proporções, mas também pela sua expressividade, não passava despercebido pelos visitantes, muito menos pelos moradores da cidade. Talvez em virtude dessa centralidade, mas também em função de seu potencial simbólico, o monumento tenha sido alvo de outra fotografia reproduzida do catálogo.

Figura 6 – “História e Presente”, José Pinheiro Silva.

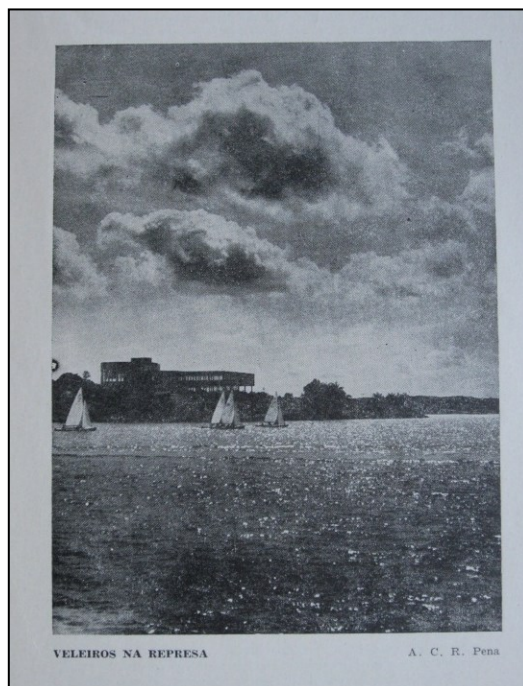


Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Na composição promovida pelo fotógrafo amador José Pinheiro Silva (**Figura 6**), o monumento é disposto à direita, em primeiro plano e ocupando a quase totalidade da dimensão vertical. A iluminação reforça os contornos da superfície frontal da escultura e deixa em evidência um dos quadros laterais dispostos na sua base. Na superfície posterior, o monumento é seguido por uma vegetação em extensão horizontal marcadas pela poda em formato retangular. Ao fundo da imagem encontra-se disposto o edifício Acaiaca, já mencionado anteriormente e caracterizado por extensão central vertical proeminente e antecipada por conjunto de prédios de menor comprimento. Na composição proposta por Pinheiro Silva, o monumento permanece em evidência, o que reforça sua função enquanto agente da memória. Além disso, a recorrência simbólica aos dois elementos (o monumento disposto à frente e o prédio disposto ao fundo) reforça uma espécie de oposição entre o passado e o presente, hipótese também apoiada pelo título escolhido pelo autor. Ambos são carregados de significados próprios que, associados, ganham novo sentido.

Outras duas imagens que compõem o catálogo foram realizadas a partir do Complexo Arquitetônico da Pampulha (**Figura 7 e Figura 8**). As imagens de Antônio Carlos Rocha Pena e Luiz Otávio Viana Gomes utilizam apenas a silhueta do Cassino da Pampulha na composição de uma nova paisagem que, para além de ressaltar os aspectos da natureza, revelam um espaço transformado, apropriado pelo homem.

Figura 7 - “Veleiros na represa”, A. C. R. Pena.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Figura 8 - “Cassino”, Luiz Otavio V. Gomes.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. Catálogo da “Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos”. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

A imagem de Antônio Carlos Rocha Pena, além de ser uma das reproduções mais nítidas dispostas no catálogo, talvez seja a que apresenta a composição mais pitoresca. A represa é capturada de maneira panorâmica e o cassino surge ao fundo, apenas através de seus contornos tomados à contraluz. Através de um hábil controle da iluminação, as velas das quatro pequenas embarcações permanecessem destacadas, assim como a graduação de tonalidades de cinza dispostas tanto sobre a superfície da água, quanto das nuvens, fatores que reforçam o caráter pictórico da imagem final.²⁸

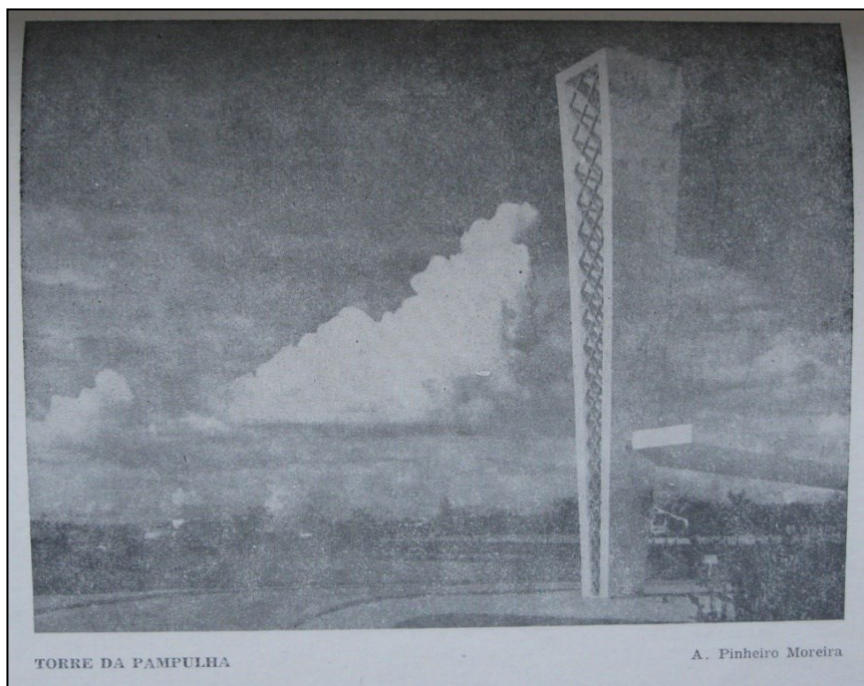
Fazendo-se valer de recurso semelhante à luz, Luiz Otávio Viana Gomes, realiza um registro mais aproximado do cassino, o que, conseqüentemente, implica na evidência de contornos mais definidos. O fenômeno é reforçado pela diferença de tonalidade entre a edificação e os planos superior e inferior das imagens, conformados pelo céu e pelas águas da represa. Enquanto o cassino é marcado por uma extensão horizontal totalmente enegrecida, os demais planos são caracterizados por uma grande superfície de tonalidades de cinzas.

Assim como as imagens de Antônio Carlos e Luiz Otávio, as fotografias realizadas por Antônio Pinheiro Moreira, José Borges Horta e Bruno Roberto Martins Costa, também tem como ponto de partida uma Pampulha ensolarada.

Em “Torre da Pampulha” (**Figura 9**), Pinheiro Moreira se atém a verticalidade de um dos detalhes do moderno templo projetado por Niemeyer, trazendo como pano de fundo a bela paisagem conformada pela associação das águas da represa e do céu repleto de nuvens. José Borges Horta (**Figura 10**), em contrapartida, faz o caminho inverso, ao realizar o registro em primeiro plano de uma planta disposta às margens da represa e dispor, como pano de fundo, os contornos retos do Cassino que percorrem a extensão vertical esquerda e horizontal inferior da imagem. No entanto, antes dos elementos se apresentarem como contraditórios, a composição empreendida atesta para uma convivência, entre natureza e espaço construído, já presente em outras imagens discutidas até aqui.

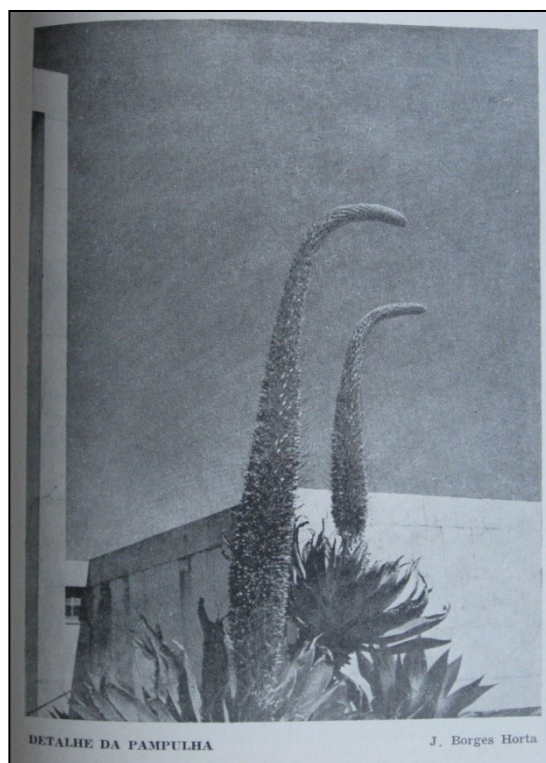
²⁸ Todas as imagens dispostas no catálogo são reproduções, o que implica na perda considerável de alguns aspectos do original. Contudo, mesmo com esse déficit, acreditamos que os elementos remanescentes são suficientes para dar conta das hipóteses discutidas.

Figura 9 - “Torre da Pampulha”, A. Pinheiro Moreira.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Figura 10 - “Detalhe da Pampulha”, de J. Borges Horta.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

A fotografia de Bruno Roberto (**Figura 11**) certamente destoa das demais do conjunto por não fazer nenhuma referência ao elemento arquitetônico na sua composição, permanecendo conformada pela apresentação de uma silhueta feminina seguida pela bucólica paisagem da represa ao fundo.

Figura 11 – “Sol na Pampulha”, Bruno Roberto Martins Costa.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

“Cassino à noite” (**Figura 12**) de Francisco Fernandes dos Santos apresenta uma vista noturna do cassino, já muito referenciado por outros expositores, realizada a partir de um ângulo aproximado e marcada também pelo registro da presença humana.

Figura 12 – “Cassino à noite”, F. Fernandes dos Santos.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Duas outras imagens tomam como pontos de partida edifícios ligados ao poder público: o Palácio da Liberdade (**Figura 13**) e a Câmara Municipal (**Figura 14**). O primeiro é representado através de uma composição clássica: o edifício é tomado a partir da lateral, o jogo de luz e sombras fortalece os traços dos seus contornos e em toda extensão marginal da imagem é disposta uma “moldura”, conformada pelas árvores localizadas em seus arredores e ao longo da Praça da Liberdade. A Câmara Municipal, por sua vez, foi capturada parcialmente pela imagem, a partir de um ponto de vista lateral, onde o jogo de luz e sombras também é responsável pela evidência dos contornos e o contraste em relação ao plano de fundo é bem demarcado.

Figura 13 - “Palácio da Liberdade”, Averaldo Sá.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Figura 14 - “Câmara Municipal”, E. Vidigal Amaro.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Como símbolos da administração pública da cidade e do estado, as edificações eram marcadas por significativa carga simbólica. O Palácio da Liberdade, além de ser um dos principais símbolos da criação da capital, ou seja, um signo do passado, também tinha uma importante significação no presente, já que era o lugar de atuação do já célebre governador Juscelino Kubitschek.

A este conjunto de imagens é acrescida uma vista panorâmica realizada por J. P. Guerra:

Figura 15 – “Para a cidade”, J. P. Guerra.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Feito esse primeiro percurso, a insistência em composições relacionadas à arquitetura, onde prevalece à referência aos signos modernos e à verticalidade, apresenta-se ser um indício importante para compreender a mostra. Segundo Cláudio Lister Marques Bahia, o programa de ações arquitetônicas e urbanísticas na cidade não garantia uma apropriação mais democrática do espaço. Ao contrário, as iniciativas estavam voltadas à implementação de um programa estético que teria nas edificações – entendidas como alegorias verticais e muitas vezes deslocadas das reais necessidades da população – a base para conformação de um imaginário. Para o autor, esse fenômeno pode ser observado, sobretudo, no centro da cidade e principalmente através da construção de edifícios institucionais e governamentais. Nesta medida, a arquitetura estaria deslocada de seu “valor de uso” – onde o foco estaria direcionado para a apropriação coletiva do espaço da cidade – e voltada para seu “valor de

troca”, onde os valores simbólicos da representatividade estética dos edifícios garantiam a propagação eficaz da mensagem oficial.²⁹

Para Thais Pimentel, na ordenação das “cidades da era burguesa” é explícita a presença da arquitetura como força ordenadora das realidades social e individual, como uma representação espacial capaz de promover valores simbólicos que penetrem nas várias esferas da vida em sociedade. Para tanto, a historiadora vai recorrer a ideia de “arquivos de pedra”, de Jacques Le Goff, para tratar do processo de estabelecimento da arquitetura enquanto um veículo de ostentação de durabilidade de uma memória. A arquitetura, segundo essa concepção, seria a representação simbólica de determinados interesses de um poder estabelecido que busca deixar suas marcas no presente e no futuro, assim como apagar as marcas do passado que não conformam a memória que ele pretende postergar.³⁰

Os edifícios construídos – a partir dos impulsos desenvolvimentistas diretos e indiretos do governo – como alegorias de um progresso em andamento são assimilados pelo olhar dos fotógrafos amadores, sendo traduzidos em imagens proporcionalmente alegóricas. Na composição do catálogo, mesmo que não seja possível construir uma narrativa linear, elas complementam os dados que dizem do desenvolvimento da cidade em vários aspectos. Desta forma, se por um lado, algumas das edificações não digam diretamente dos feitos daquela gestão, elas entretêm e carregam aspectos que vão ser úteis na conformação de uma narrativa coesa. Tomando como pressuposto que o catálogo se trata definitivamente de uma ferramenta propagandística, a intensa repetição das máximas entre progresso e tradição conformariam o que Domenech identificou como a “lei da orquestração”, onde a propaganda política vai insistir obstinadamente sobre um tema central, o apresentado sob diversos aspectos.³¹

Segundo um contingente significativo de notas e reportagens de imprensa da época, algumas das imagens expostas se dirigiram para o “lado feio de Belo Horizonte” ou procuraram explorar os aspectos que ainda precisavam ser melhorados na cidade. Uma dessas fotografias foi inclusive publicada no catálogo: “Arraial da Tristesa” (**Figura 16**), uma vista panorâmica de uma rua não pavimentada da capital e de construções simples, de autoria de Renato Soares Nogueira. Qual seria o lugar dessa imagem numa publicação patrocinada pela Prefeitura e que supomos como propagandística?

²⁹ Edifício Clemente de Faria – Banco da Lavoura, 1951, Praça Sete – Centro, arquiteto: Álvaro Vital Brasil; Sede do Bemge, 1953, Praça Sete – Centro, arquiteto: Oscar Niemeyer; Secretaria do Tribunal de Justiça, 1950, Rua Goiás, 229 – Centro, arquiteto: Raphael Hardy Filho; Sede do DCE da UFMG, 1953, R. Gonçalves Dias, 1.581 – Funcionários, arquiteto: Silvio de Vasconcelos; Edifício Sede do Ipsemg, 1964, Praça da Liberdade – Funcionários, arquiteto: Raphael Hardy Filho; Biblioteca Pública Estadual, 1954, Praça da Liberdade, arquiteto: Oscar Niemeyer; Estádio Magalhães Pinto, 1966, Pampulha Arquitetos Eduardo Mendes Guimarães Jr. e Gaspar Garreto; Estação Rodoviária, 1966, Praça Rio Branco – Centro, arquitetos: Fernando Graça, Francisco do Espírito Santo, Luciano Passini, Mardônio Guimarães, Marina Machado, Mário Berti, Raul Cunha, Suzy de Melo, Walter Machado e Ronaldo Gontijo. BAHIA, Cláudio Lister Marques. Política, arte e arquitetura – uma experiência modernista. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 119-137, dez. 2004, p. 122; 133.

³⁰ PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *A Torre Kubitschek... Op. cit.* Cf., especialmente, o capítulo “Arquitetura, poder e modernidade”, p. 21.

³¹ DOMENECH, Jean-Marie. *A propaganda política*. [S.n.t.], p. 77. (Ebook). Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/proppol.pdf>. Acesso em: 19 set. 2019.

Figura 16 - “Arraial da Tristesa”, Renato S. Nogueira.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

A administração do prefeito Américo Giannetti, como já mencionado, foi marcada por denúncias e reclamações das condições relegadas pela gestão anterior. Nossa primeira hipótese é que esse trecho da cidade, o “Arraial da Tristesa”, seria uma espécie de indício do que ainda precisaria ser feito e não do que não foi feito.³² Ao fundo, permanece parcialmente evidente a Serra do Curral, sendo esta antecipada por uma ocupação urbana, o que nos leva a acreditar que definitivamente se trata de uma região periférica. A escolha do termo “arraial” para representar o atraso remanescente, pode ser lida também como um indício, na medida em que nos permite pensar que se trata, talvez, de uma atualização da lógica da criação da capital: a destruição de um atrasado arraial para a construção de uma moderna cidade.

Fotógrafos e artistas

Os fotógrafos formalmente filiados ao FCMG não exerciam, em sua maioria, a fotografia como atividade profissional.³³ As imagens produzidas para as exposições, inclusive a de 1953,

³² Nossa pesquisa, junto ao Arquivo da Cidade de Belo Horizonte, constatou que não existiu região da cidade designada por “Arraial da Tristesa”. Isto demonstra que o título da fotografia possui mais implicações simbólicas do que geográficas.

³³ Ao contrário da maioria dos membros que praticavam a fotografia enquanto *hobby*, algumas personalidades viriam a exercer profissionalmente a atividade, antes, depois ou concomitantemente à sua trajetória no clube, dentre estes destacamos: Gabriel Assunção, Francisco Fernandes dos Santos, Cândia de Oliveira, Pedro Albuquerque e Bruno Roberto Martins Costa.

não foram realizadas a partir de encomendas, mas são resultado de uma prática sistemática e também coletiva, elementos caros ao cotidiano de um fotoclube. Dito isso, não estamos buscando enquadrar essa produção fotográfica em dois compartimentos distintos, ora a entendendo sob o prisma dos interesses do poder público, ora como resultado de um processo criativo individual ou de grupo. Os percursos de análise realizados, mesmo quando tomados separadamente, são considerados como mutuamente relacionados.

Interessado na maneira como a cidade é apreendida por seus habitantes, Michel de Certeau atribui à “caminhada” o lugar de uma “prática de espaço”, pois ela surge como consequência das escolhas e recortes empreendidos pelo sujeito no contato com a cidade, resultando em uma singular apropriação do espaço.³⁴ Em nosso percurso interpretativo, a técnica e a estética fotográfica surgem como elementos intermediários, proporcionando uma espécie de registro de certos recortes. A maneira pela qual os fotógrafos amadores mineiros vão apropriar Belo Horizonte na construção de suas imagens vai variar de acordo não só com os interesses dos seus patrocinadores, mas, também, através da carga de experiências apreendidas e de pretensões que são próprias do indivíduo e do seu grupo social. Eles são habitantes da cidade, mas também engenheiros, advogados, médicos, professores, além de fotógrafos que se dedicam à fotografia de maneira diferenciada, tanto em relação aos demais amadores quanto em relação aos profissionais.

Na ocasião da mostra, o FCMG havia recentemente completado dois anos de intensa atuação. Intensa, porque aquela era a terceira exposição organizada, mas também porque através de outras iniciativas o clube ganhava seu espaço na cidade. Desde 1952, artigos semanais sobre fotografia acompanhados de reproduções fotográficas dos membros eram publicados no suplemento do jornal Diário de Minas, assim como eram realizadas pequenas exposições mensais em vitrines comerciais da cidade. Apesar de ser uma jovem entidade, suas condições de formação e a dinâmica dos seus primeiros anos apontam para o desenvolvimento de uma produção artística balizada pelos parâmetros consolidados da comunidade da qual fazia parte. A fotografia produzida, discutida e exibida no interior do FCMG é tida como uma prática artística e busca ser reconhecida como tal.

Para tanto, gostaríamos de discutir uma fotografia que, apesar de ter feito parte da mostra de 1953, não foi publicada em seu catálogo: *Reflexos na Pintura*, de autoria de José Pinheiro Silva.

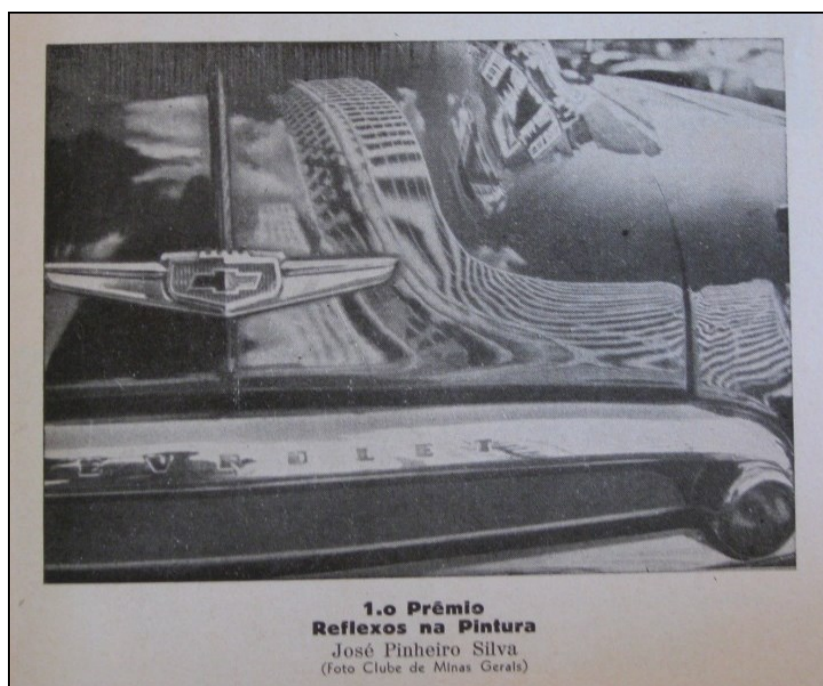
Os amadores de Belo Horizonte trabalharam com capricho, de um modo fugindo à idéia comercial, do cartão-postal, procurando ver sua cidade em seus aspectos mais interessantes. Assim é que um deles fotografou, não o edifício, mas sua imagem refletida no ‘capot’ de um carro, sintetizando assim dois aspectos da cidade em uma chapa: a arquitetura ousada de nossas habitações e o ritmo

³⁴ A referência à metáfora da caminhada como caminho interpretativo para lidar com a produção de fotografias urbanas foi empreendida pela primeira vez por Rogério Arruda, em sua dissertação de mestrado voltada à compreensão dos alcances do “Album de Bello Horizonte”, de autoria de Raymundo Alves Pinto e publicado em 1911. ARRUDA, Rogério P. *Album de Bello... Op. cit.*, p. 14.

fabril em que se desenrola a sua vida comercial, a vertigem em que se transformam suas ruas nas horas de maior movimento.³⁵

Tudo indicava que a imagem iria se encerrar apenas na descrição disposta no artigo. Contudo, graças ao acervo de catálogos de Wilson Baptista, encontramos uma reprodução no catálogo do II Salão de Arte Fotográfica organizado em 1954, por um fotoclube de Santa Cruz do Rio Pardo, cidade do interior de São Paulo. A fotografia de Pinheiro Silva foi o destaque da mostra ao ganhar o primeiro prêmio.

Figura 17 - “Reflexos na Pintura”, José Pinheiro Silva.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

“Reflexos na Pintura” (**Figura 17**) não é uma documentação direta, informativa, mas uma composição empreendida através do contato do fotógrafo artista com a realidade da cidade. Resultado dos percursos e escolhas do seu autor, ela é um traço, um índice da apropriação – e da reprodução – de símbolos empreendida por este. O fotógrafo nos oferece uma imagem distorcida do arranha-céu e o jogo de reflexo que ele promove diminui, inclusive, a possibilidade de identificação do referente. Mesmo que a imagem de Pinheiro Silva represente mais a exceção do que a regra, ela evita a redução de todo o panorama de fotografias produzidas para mostra ao discurso oficial das autoridades municipais. A associação entre os amadores e o poder público não partiu do interesse de apenas uma das partes, mas do reconhecimento mútuo das potencialidades da parceria.

³⁵ HEMEROTECA Pública do Estado de Minas Gerais. *O Diário*, Belo Horizonte, 10 set. 1953, p. 6. Grifo nosso.

Para Wilson Baptista, a sensibilidade de Pinheiro Silva para a composição era um “talento especial”, já que o colega “tinha um olho danado para compor, tinha o olho oportunista, sabe, tipo Cartier-Bresson, ele via o negócio e batia sabe?”.³⁶ Em “Reflexos na pintura” é impossível não notar esse exercício de composição criativa pelo autor, mediada pelo registro de um encontro, aquele do prédio sobre a superfície do veículo, que se não era único, era pelo menos difícil de ser apreendido. Sobre esse “instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio”, o fotógrafo francês referenciado por Baptista, uma vez pontuou que:

O olhar do fotógrafo está constantemente avaliando. Um fotógrafo pode captar a coincidência de linhas simplesmente ao mover a cabeça uma fração de milímetro. Pode modificar a perspectiva com um leve dobrar de joelhos. Ao colocar a câmera próximo ou distante do objeto, o fotógrafo pode desenhar um detalhe - ao qual toda a imagem pode ficar subordinada ou ainda que tire a quem faz a foto. De qualquer modo, o fotógrafo compõe a foto praticamente na mesma duração de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de um ato reflexo.³⁷

Em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, Walter Benjamin ressalta que a “acolhida” da arquitetura, assim como do cinema, se dá de maneira coletiva e, sobretudo, distraída. Coletiva, por se tratarem de atividades compartilhadas; e distraída, porque a arquitetura permanece percebida sempre em sua dimensão utilitarista e o cinema porque a velocidade dos seus quadros proíbe uma contemplação pormenorizada como na pintura. Nesse sentido, para Benjamin existem duas maneiras de “acolher” um edifício: é possível utilizá-lo (tátil) e é possível fitá-lo (visual).³⁸

Segundo Benjamin, a relação entre a massa e o edifício seria o melhor exemplo de uma recepção distraída da obra de arte. Nessa perspectiva, no seu contato com o objeto arquitetônico, o indivíduo se limitaria a utilizá-lo e mesmo seu olhar estaria condicionado aos parâmetros dessa utilização. Contudo, a hipótese que pretendemos discutir reside justamente na abertura de um novo campo de possibilidades tendo em vista as especificidades do olhar mediado pela estética e pela técnica fotográfica.³⁹

Para tanto, é possível recorrer a própria interpretação proposta por Benjamin para discutir o registro fotográfico. No texto já mencionado do autor, ele afirma que realidade apreendida pela câmera fotográfica é capaz de ir além daquela percebida pelos olhos, na medida em que a câmera pode recorrer a ângulos diversos de visão, promover ampliações, dilatações ou quebras temporais, que não são possíveis de serem apreendidas a olho nu. Desta forma, o olhar intermediado pela fotografia promoveria uma espécie de contato com a

³⁶ BAPTISTA, Wilson. *Wilson Baptista: entrevista temática* [2007]. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 21. (Entrevista concedida ao Programa de História Oral da UFMG).

³⁷ Tradução de Paulo Thiago de Mello, a partir de: CARTIER-BRESSON, Henri. *The Decisive Moment*. New York: [s.n.], 1952. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2019.

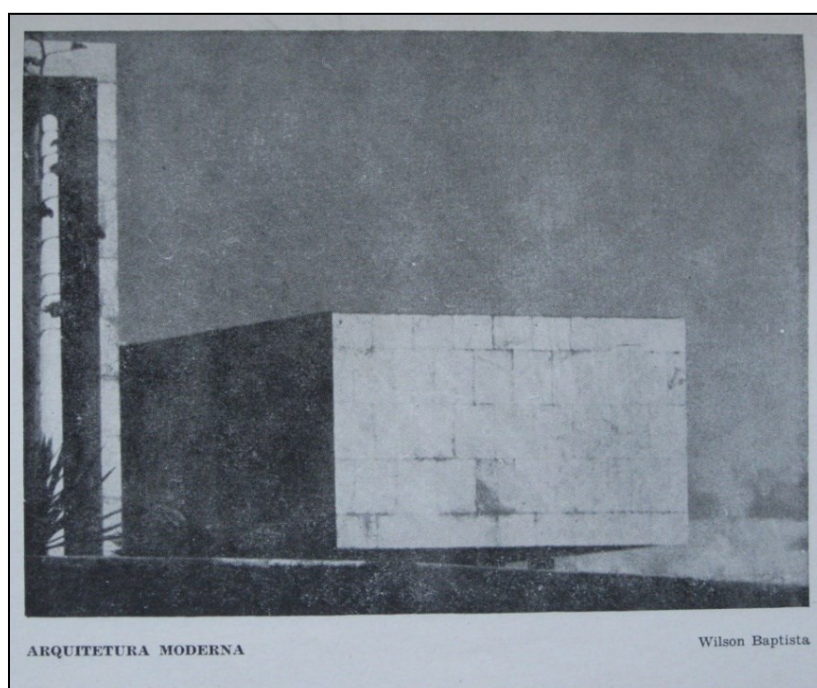
³⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1983, p. 26.

³⁹ Em operação semelhante à da apropriação que empreendemos anteriormente do conceito proposto por Michel de Certeau. Em ambos os casos, a fotografia age como uma mediadora e, por consequência, influi consideravelmente na experiência do indivíduo.

arquitetura que não se encerraria na “acolhida tátil” e ainda seria capaz de expandir as possibilidades de uma “acolhida visual”. O fotógrafo não seria, portanto, um receptor distraído, mas direcionaria seu olhar em busca de recortes, de fragmentos do real realizados a partir de uma pausa contemplativa, frutos do contato com seu referente. No entanto, a arquitetura não deixa de entreter, ela continua tendo um grande apoio no “hábito”, mas o novo tempo promovido por intermédio do registro fotográfico proporciona uma experiência concentrada que não é apenas uma “tomada de consciência acessória”, como afirma Benjamin, mas um escape da distração rumo à contemplação. E é essa opção analítica que nos permite retornar ao catálogo da mostra de 1953 e discutir a única imagem impressa na publicação que ainda não mencionamos até o momento.

Em “Arquitetura moderna” (**Figura 18**), Baptista realiza um registro parcial do edifício que abriga o Cassino da Pampulha. O fotógrafo nos apresenta uma imagem caracterizada por um jogo de contrastes que reforça os contornos retilíneos do edifício, mas a sua relação com o referente arquitetônico não se dá através de uma referência direta. A materialidade do edifício serve de ponto de partida para um verdadeiro exercício metonímico, onde a representação do edifício – mediada pelo olhar e a composição do fotógrafo – seria capaz de condensar a ideia de uma “arquitetura moderna”, para além da sua dimensão tectônica.

Figura 18 - “Arquitetura moderna”, Wilson Baptista.



Fonte: MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

Muitas das imagens que discutimos ao longo do texto possuem como referentes edifícios projetados por Oscar Niemeyer, mas não vão necessariamente “mergulhar” – para retomar a citação de Benjamin feita anteriormente – na profundidade de seus significados. A pausa promovida pelo recorte de Wilson Baptista é consequência da construção de uma nova temporalidade diante do objeto – que é ao mesmo tempo obra completa e obra em construção. Ela atesta para um olhar expandido perante o edifício, um olhar que vai além de uma concentração entretida. Baptista fita o edifício, mas sua experiência visual não se encerra nele, o fotógrafo constrói a partir dela, produz uma imagem que é fruto de uma acolhida crítica do espaço arquitetônico.

Em oposição ao exercício promovido por Wilson Baptista, “Cassino à noite” (**Figura 12**) de Francisco Fernandes dos Santos talvez seja a imagem que mais se relaciona a uma acolhida tátil da realidade arquitetônica. O Cassino, dentre todos os outros do conjunto, é o edifício onde o condicionamento dos hábitos aparece de forma mais evidente. Fernandes dos Santos, diferentemente da maioria de seus colegas de clube, era um pintor e artista reconhecido nos altos círculos da sociedade belo-horizontina.⁴⁰ O Cassino é o lugar da diversão, do entretenimento, é um edifício que só ganha vida à noite, quando seus usuários assumem os papéis que lhes são devidos na vida social às margens da represa. Sua tomada externa do edifício revela que, para além de refletir sobre o espaço que o cerca, ele está mais interessado em construir uma imagem que corrobore para a assimilação utilitária do edifício; uma imagem em que não há espaço para contradição. O fotógrafo ignora o edifício enquanto signo representativo de uma experiência moderna e se entrega à magia do seu uso.

Contudo, se na fotografia de Fernandes dos Santos apontamos para um predomínio do hábito, não podemos desconsiderar que o olhar fotográfico, mesmo o que assumimos como mais distraído, vai sempre estar submetido a uma temporalidade que não é a mesma do olhar sem entrepostos. Sendo assim, essa imagem e as demais que se assemelham a ela não vão deixar de possuir traços de uma concentração visual. Todavia, essa concentração poderá variar segundo o nível da acolhida ao qual o fotógrafo está relacionado. Da mesma forma, não podemos também desconsiderar o papel que “Arquitetura Moderna” de Wilson Baptista passa a exercer quando inserida na narrativa do catálogo. Se, por um lado, a imagem final não apresenta elementos diretamente reconhecíveis, sua constituição está apoiada em uma referência legítima, do ponto de vista dos promotores da mostra, à arquitetura moderna. No entanto, essa legitimidade não estaria associada à retórica “progresso e tradição”, fartamente presente na maioria das imagens publicadas no catálogo. O jogo de contrastes promovido por Baptista busca traduzir, em uma imagem bidimensional, o valor simbólico que a construção do

⁴⁰ É importante remarcar que, no caso da fotografia de Francisco Fernandes dos Santos, estamos lidando com uma imagem de arquivo. Quando da realização da mostra em 1953, o Casino já não estava mais em funcionamento, tendo sido fechado em 1948, em decorrência da proibição do jogo pelo governo federal. Além disso, Fernandes dos Santos, que era pintor, declararia anos depois em uma reportagem do *Estado de Minas* o seu repúdio à arte moderna: “Francisco Fernandes não gosta de falar muito sobre arte moderna. ‘A gente admite em alguns casos a arte moderna, mesmo sabendo que ela foi iniciada por epiléticos, temperamentais, paranoicos, que faziam arte mais por necessidade fisiológica de que mesmo para expressar o sentimento e a beleza. Pintar, para mim, é embelezar aquilo que nos apresenta como belo’, conclui”. *Estado de Minas*, Rio de Janeiro, 1 e 2 maio 1965, p.8.

complexo arquitetônico, de princípios modernos, teria como um dos principais expoentes do desenvolvimento mineiro. Assim, na medida em que acreditamos não ser possível vislumbrar uma acolhida do espaço arquitetônico que seja apenas tátil, não acreditamos que seja possível considerar que as imagens realizadas por José Pinheiro Silva e Wilson Baptista sejam totalmente fruto de uma imersão contemplativa do espaço; a produção deles também é condicionada pela ação da arquitetura. E é justamente a troca que eles estabelecem com o corpo arquitetônico que vai fazer dos seus trabalhos obras tão significativas.

Os recortes diferenciados, as mais variadas angulações, o uso marcante de contrastes e variações interpretativas, demonstram que a leitura que esse grupo de fotógrafos promove a partir dos espaços arquitetônicos é, de fato, uma leitura reflexiva. Em certa medida, algumas fotografias vão confirmar a essência dos edifícios, em outras oportunidades deixaram prevalecer suas contradições, mas elas nunca se conformam em registros fortuitos, essencialmente distraídos, da realidade arquitetônica.

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues:

O experimentalismo moderno veio a desequilibrar a dinâmica figurativismo/abstracionismo. A partir dele o real passou a ser apenas o estímulo inicial do fotógrafo, simples matéria-prima a ser posteriormente manipulada. [...] A ligação da imagem fotográfica ao seu referente induz à tentativa de recomposição dos objetos pelo observador, baseado em suas experiências cotidianas. Nesse processo de reconstrução, especificamente com relação à fotografia moderna, ele se vê forçado a alargar sua *percepção*, transformando o seu conhecimento do mundo. [...] Em outras palavras, a fotografia moderna atingiu e transformou os conceitos de sujeito e objeto que a perspectiva renascentista nos havia legado. Efetivamente não se tratava de negar esses conceitos, o que não seria possível, uma vez que se utilizava ainda da perspectiva. Procurava-se relativizá-los e, conseqüentemente, adaptar a fotografia às transformações sociais e tecnológicas da modernidade. Esse redimensionamento aumentou a aplicabilidade daqueles conceitos, pois ampliou a sua maleabilidade epistemológica.⁴¹

A experiência da apropriação que essa geração de fotógrafos vai realizar a partir da renovada arquitetura da cidade ganhará um paralelo importante no futuro: o registro da construção e dos primeiros anos de Brasília. Fotógrafos estrangeiros como Marcel Gautherot, Milan Alram, Frank Scherschel, René Burri, mas também brasileiros, como Thomaz Farkas vão tornar célebres os contornos modernos da nova capital do Brasil.⁴² Entre as várias interseções possíveis encontramos Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, a arquitetura como força transformadora, mas também a fotografia como um importante veículo de promoção de uma imagem oficial. Contudo, aqui não se trata da discussão de uma hipótese causal; o Complexo da Pampulha não é uma antecipação de Brasília. Afirmar isso seria desconsiderar um conjunto de experiências próprias que marcou a trajetória política e cultural de Belo Horizonte.

A exposição realizada em 1953 é uma interseção; nela convergem diferentes realidades, dificilmente passíveis de serem abstraídas em outros rastros relegados pelo

⁴¹ COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; IPHAN; FUNARTE, 1995, p. 98-99. Grifo nosso.

⁴² Thomaz Farkas nasceu em Budapest, na Hungria, mas se mudou ainda criança com a família para São Paulo.

passado. Se a renovação da arquitetura em Belo Horizonte fez parte de um programa maior de desenvolvimento que se estendia a praticamente todos os aspectos da vida em sociedade, ela não passou despercebida pelas lentes dos fotógrafos. A sincronia entre arquitetura, fotografia e vida social traz algo de muito peculiar para esse período da história de Minas Gerais. E vai ser justamente através dessa sincronia que a “modernidade mineira”, referenciada desde as primeiras iniciativas do poder público em Belo Horizonte, aperfeiçoa-se em sua dimensão visual.

Referências

Entrevistas

ASSUNÇÃO, Gabriel. *Gabriel Assunção*: entrevista temática [2011]. Belo Horizonte: UFMG, 2011. (Entrevista concedida ao Programa de História Oral da UFMG).

BAPTISTA, Wilson. *Wilson Baptista*: entrevista temática [ago. 2006]. Belo Horizonte: UFMG, 2006. (Entrevista concedida ao Programa de História Oral da UFMG).

BAPTISTA, Wilson. *Wilson Baptista*: entrevista temática [2007]. Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Entrevista concedida ao Programa de História Oral da UFMG).

BAPTISTA, Wilson. *Wilson Baptista*: entrevista temática [2011]. Belo Horizonte: UFMG, 2011. (Entrevista concedida ao Programa de História Oral da UFMG).

COSTA, Bruno Roberto Martins. *Bruno Roberto Martins Costa*: entrevista temática [2011]. Belo Horizonte: UFMG, 2011. (Entrevista concedida ao Programa de História Oral da UFMG).

Fontes

MUSEU Histórico Abílio Barreto. *Catálogo da "Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos"*. Foto Clube de Minas Gerais e Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1953.

HEMEROTECA Pública do Estado de Minas Gerais. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 6 set. 1953.

HEMEROTECA Pública do Estado de Minas Gerais. *O Diário*, Belo Horizonte, 05 set. 1953.

HEMEROTECA Pública do Estado de Minas Gerais. *O Diário*, Belo Horizonte, 10 set. 1953.

ARQUIVO Público da Cidade de Belo Horizonte. Fundo – Relatório anuais de atividades da Prefeitura de Belo Horizonte. *Relatório de 1952 apresentado à Câmara Municipal pelo prefeito Américo René Giannetti*. Belo Horizonte, 1952.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 12 fev. 1952.

Diário de Minas, Belo Horizonte, 19 mar. 1952.

Estado de Minas, Rio de Janeiro, 11 dez. 1957.

Estado de Minas, Rio de Janeiro, 1 e 2 maio 1965.

Bibliografia

ARRUDA, Rogério P. *Album de Bello Horizonte, signo da construção simbólica de uma cidade no início do século XX*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BAHIA, Cláudio Listher Marques. Política, arte e arquitetura – uma experiência modernista. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 119-137, dez. 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1983.

CAMPOS, Luana Carla Martins. *"Instantes como esse serão seus para sempre": práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; IPHAN; FUNARTE, 1995.

DOMENECH, Jean-Marie. *A propaganda política*. [S.n.t.]. (Ebook). Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/proppol.pdf>. Acesso em: 19 set. 2019.

FARIA, Carlos Aurélio P. A memória cinzelada: em busca de uma consciência político-social. Análise dos monumentos belorizontinos aos Inconfidentes. In: DUTRA, Eliana de Freitas. (org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

MACIEL, Carlos Alberto. O exemplo e a regra. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 28 maio 2006.

MELLO, Ciro F. B. A noiva do trabalho - uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de Freitas. (org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *A Torre Kubitschek: trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.